

11. Платон. Государство. Перевод: Егунов А. (Эл.ресурс) Режим доступа: http://www.e-reading.club/bookreader.php/131950/Platon_-_Gosudarstvo.html (дата обращения: 26.01.18.)
12. Снегирев В. А. Психология. – СПб.: Общество памяти игумении Таисии, 2008, – 763 с.
13. Шанин А. А. Гендерные стереотипы религиозного фанатизма: особенности проявления. 30 лет кафедре религиоведения Уральского федерального университета: сборник научных статей / Урал.федер. ун-т им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Ин-т соц. и полит. Наук, Департамент философии, Каф. Религиоведения; [науч. ред. Е. В. Иванова; отв. ред. О. В. Кузнецова]. – Екатеринбург: Издательско-полиграфическое предприятие «Макс-Инфо», 2017. – С.438–431.

А. Е. Якимов

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПОВСЕДНЕВНОСТИ
В КИНЕМАТОГРАФЕ. (НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМА
«СОБАЧЬЯ ЖАРА» УЛЬРИХА ЗАЙДЛЯ)**

Ключевые слова: повседневность, репрезентация, кино, эстетика, натуралистический подход, идеализация.

Важно упомянуть, что кино – это, прежде всего, особый способ репрезентации реальности, то есть переноса её на киноплёнку, теперь уже и на цифровые носители. И особенностью кинематографического образа является стремление к реализму. Кино удовлетворяет нашу потребность в иллюзионном сходстве искусства с реальностью посредством механического редуцирования, из которого человек исключен.

Как пишет Н. Хренов в работе «Кино: реабилитация архетипической реальности», популярность кино в том, что оно фиксирует и воспроизводит «...нижние этажи физической реальности, рецепция которых на предшествующих этапах культуры наталкивалась на барьеры» [1, с.44].

Репрезентация реальности в кинематографе происходит зачастую в модусе «присутствия», воспринимающий находится не в режиме представления, но в режиме нахождения внутри образа. Этот особый вид погружения, который доступен кинематографу, позволяет человеку окунуться в виртуальную реальность, которая при этом весьма успешно имитирует реальность первичную. Таким образом, сама первичность той или иной реальности встает под вопрос. «С изобретением

кинематографа уже не образ становится миром, но мир – собственным образом» [2, с.106].

Если мы говорим о том, что кино репрезентирует реальность, то разговор о том, как кино создает образ повседневного, должен стать если и не центральным, то не менее важным, чем вопрос о сущности кинематографа как такового. Какое бы философское направление, начиная с XX века, мы не рассматривали, мы обнаружим, что повседневность является важнейшим предметом рассмотрения в исследовании реальности. Для феноменологии это вопрос человеческого «вот-бытия», появление нового модуса, так называемого «жизненного мира». Экзистенциализм заводит разговор о «пограничных ситуациях», в рамках которых человек подлинно существует, создает себя, стоит перед выбором; в остальное же время он как бы растворен в безличном мире повседневности, подручности, буржуазного комфорта. Повседневность выступает в негативных оттенках, как нечто репрессивное по отношению к индивидуальному человеку, загоняющее в рамки существования «по кругу».

Репрезентация повседневности в искусстве – это тема весьма обширная. О репрезентации атрибутов обыденного в художественном творчестве мы можем говорить уже начиная с периода Эллинизма в Античности, затем искусство в разные эпохи различается подходом к осмыслению повседневной реальности. В современном и актуальном искусстве обыденное часто является главным предметом осмысления. Теоретически можно выделить две стратегии осмысления повседневности: эстетизацию и натуралистический подход. Отличаются они, прежде всего, технически, способом изображения, киноязыком.

Массовый кинематограф особым образом репрезентирует повседневную реальность, в нем зачастую отсутствует стремление к сущностному осмыслению феномена, повседневность выступает лишь декорацией для повествования. Здесь отсутствуют какие-либо еще экзистенциальные черты, помимо её пространственных характеристик, которые, в свою очередь, представляют собой идеальные, типизированные образцы. В связи с этим можно выделить и третью стратегию осмысления повседневности – идеализацию. С критикой этой самой идеализации буржуазной реальности, возможно не ставя изначально перед собой такой цели, выступают фильмы У. Зайдля.

В игровом кино Ульрих Зайдль использует приемы документального кино. Он специально приглашает непрофессиональных актеров, и снимает игровые фильмы «в условиях и обстановке, характерных для документального кино. Так неожиданные элементы реальности смогут естественным образом вплестаться в сюжет» [3, с.26].

На съемочной площадке он принципиально не использует сценарий и до конца никто не понимает, какими будут следующие шаги, поэтому отснятый материал определяет дальнейшее развитие истории. Сцены и диалоги часто являются импровизацией, поэтому у непрофессиональных актеров есть возможность быть самими собой и вести себя так, как они ведут себя в собственной повседневной жизни.

Перейдем к рассмотрению фильма «Собачья жара» Зайдля. Это яркий пример того, как Зайдль выступает с критикой «...идиллии комфорта, консюмеризма, потребления» [4, с.68]. Фильм повествует нам о жителях пригорода Вены, события происходят на фоне удручающе жарких летних дней. Здесь мы видим странную девушку, которая каждый день ездит автостопом по пригороду без ясной цели, при этом надоедая водителям своей неумной разговорчивостью, задавая им неприятные, но правдивые вопросы. Её поведение абсолютно непонятно среднестатистическому венцу. В итоге эта история заканчивается актом сексуального насилия по отношению к девушке. Так через поведение самих персонажей Зайдль раскрывает репрессивность и внутренний фашизм «das man», повседневного бытия, не принимающего чего-либо отличного от общепринятого.

Весь фильм показывает нам обычные дома, обычных венцев, каждого из которых настигли свои экзистенциальные трагедии: у пары умер ребенок, и жена пытается найти выход в оргиях (которые, к слову, в фильме изображены весьма натуралистично: обычные голые люди, не подтянутые, не молодые, с какой-то собственной увядающей красотой). Она приводит в дом любовника, на что муж реагирует постоянным молчаливым раздражением, бродя по дому туда-сюда и играя с теннисным мячом. Жизнь после катастрофы продолжается в своем неспешном темпе, словно бы ничего и не произошло, а на соседней площадке играют дети. Зайдль намерено ставит обывателей в такую позицию, испытывает их. «И понимаешь, что такое существование похлеще самоубийства». [3, с.27].

Фильм показывает овдовевшего старика, который просит пожилую домработницу надеть платье его покойной жены в день их годовщины. Женщина в свою очередь под вечер танцует для вдовца стриптиз. Параллельно мы наблюдаем историю одинокой женщины, проводящей вечер с мужланами, которые её избивают и окунают головой в унитаз. Но на следующий день она признается одному из них в любви.

По сути Зайдль показывает нам обычных, ничем не примечательных буржуа, как сказал Борис Гройс, героями фильмов Зайдля

являются представители low middle class – наибольшей части населения Австрии, да и, пожалуй, всей Европы. На представителей данного класса кинематограф довольно редко вообще обращает внимание, но именно эти люди наполняют любое общественное пространство.

Как пишет Зара Абдуллаева: «всесокрушающему социальному анализу общества, растленного духом и телом, Зайдль предпочел анализ свойственного природе каждого человека внутреннего фашизма» [3, с. 27]. Этот самый фашизм, в свою очередь предстает перед нами как явление, зарождающееся именно в повседневности, удушающей и страшной в своей легкомысленности и простоте. Зайдль разоблачает обывателей, показывая их голыми, в прямом и переносном смысле. Ставит перед зрителями во всей их неприглядности и непреодолимом одиночестве. В другом его фильме «Импорт/экспорт» мы видим городские пейзажи провинциальной Украины и Австрии, которые передают чувство абсолютной бесприютности нашей повседневной реальности. Таким образом, можно сказать, что Зайдль показывает те стороны реальности, на которые мы не обращаем внимания, обнажает нерв повседневной жизни обычного бюргера. «Зайдль заглядывает в недра жизни и показывает то, от чего люди хотят отвести глаза – потому что смотреть на это трудно» [3, с. 35]. Повсеместно распространенное в его фильмах насилие носит характер обыденности: мужчины, издевающиеся над женщиной, психологическое насилие партнеров по отношению друг к другу, – всё это атрибуты повседневности в современном буржуазном, патриархальном мире представителя low middle class.

Фильмы Зайдля являются ярким примером натуралистического подхода к репрезентации повседневности, критикой буржуазного образа жизни. Фильм «Собачья жара» – оголение нерва, выведение зрителей из «наркоза» современной культуры [4, с.71]. Но в работах режиссера присутствуют и элементы эстетизации, что проявляется в особом выстраивании кадра, которые вполне могут быть отдельным произведением изобразительного искусства.

Библиографический список:

1. Хренов Н. Кино: реабилитация архетипической реальности. – М. : Аграф, 2006. – 704 с.
2. Делёз Ж. Кино. Кино 1: Образ-движение; Кино 2: Образ-время : пер. с фр. – М., 2004. – 624 с.
3. Абдуллаева З. Зайдль. Метод = Seidl. Methode / пер. на нем. Х. Шрёдер. – М.: Три квадрата, 2014. – 320 с.

4. Немченко Л. М., Темлякова А. С. Репрезентация насилия (кинематограф У. Зайдля) // Известия Уральского федерального университета. Серия 3. Общественные науки. 2015. – Т. 10, – № 1. – С. 67–73.